

LA ESTELARIZACIÓN DE CANTINFLAS Y SU PRESENCIA EN EL IMAGINARIO RANCHERO¹

How Cantinflas Became a Star and his Presence in the Ranch Comedy Imaginary

MARINA DÍAZ LÓPEZ^a

Instituto Cervantes

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.007>

RESUMEN

Cantinflas es uno de los hitos fundamentales en el cine mexicano, como demuestra su presencia a lo largo de buena parte del siglo XX y la perdurabilidad de su mito. El estudio de su estelarización va de la cultura prerrevolucionaria —de la que surge el personaje del pelado que encarnará—, al momento en el que se incluye como Cantinflas en la producción industrial de cine de la época de los cuarenta. En este artículo, este proceso se concretará con el estudio de su incorporación a las dos películas en las que participó como personaje en el universo ranchero, género clave para el primer periodo de consolidación de esa industria y, por tanto, emblema de su época clásica: *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937) y *El siete machos* (Miguel M. Delgado, 1950). Su presencia en este *locus* absolutamente ajeno explica la funcionalidad de su estrella y la forma de trabajo de la industria mexicana. Dado que ambas películas pertenecen a dos etapas diferentes de su carrera, el análisis de las mismas permite entender también el trabajo de construcción y la evolución de su estrella.

Palabras clave: Cantinflas, cine mexicano, cultura popular, teatro popular, *star-system*, comedia ranchera, modernización, *¡Así es mi tierra!*, *El siete machos*.

ABSTRACT

If we take Cantinflas presence throughout the 20th Century into consideration and the fact that his myth has lasted so long, he is a milestone in Mexican Cinema. The study of the process of his becoming a star began in the pre-revolutionary culture, when his 'pelado' character emerged, to the moment in which he enters as Cantinflas in the film industry, during the forties. In this article, this process will be analysed in the two films in which he participated in the ranch universe films; a genre that was crucial in the beginning of the industrial

[1] Este artículo no habría sido posible sin el constante aliento y diálogo con Begoña Soto y Daniel Sánchez Salas, amigos y personas con las que comparto y aprendo por dónde avanzar en la incesante vía de historiar el cine español y en español. Para ellos es.

[a] MARINA DÍAZ LÓPEZ es doctora en historia del cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Trabaja como Técnica de cine y audiovisual en el Departamento de Cultura del Instituto Cervantes. Junto a Alberto Elena, editó dos libros sobre cine latinoamericano: *Tierra en trance* (1999) y *The Cinema of Latin America* (2004). Fue miembro del equipo de redacción de la revista *Secuencias. Revista de historia del cine* (1994 a 2009), y es miembro del consejo editorial de *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*. Ha publicado artículos sobre cine español y latinoamericano en diversos libros de edición y revistas monográficas. Su línea de investigación se dirige a la reflexión y posibilidad de hacer una historia basada en la naturaleza transnacional del cine en español.

consolidation and, therefore, a symbol of this classic period: *¡Así es mi tierra!* (*Such is my Country*, Arcady Boytler, 1937) and *El siete machos* (Miguel M. Delgado, 1950). His participation in this *locus*, which was completely alien to his character, explains his functionality as a star as well as the ways the Mexican industry worked. Since both films belong to two different periods in his filmography, the analysis will show the construction and the evolution of Cantinflas as a star.

Keywords: Cantinflas, Mexican cinema, popular culture, popular theatre, star-system, ranch comedy, modernization, *¡Así es mi tierra!* (*Such is my Country*), *El siete machos*.

Hablar de Cantinflas y de la comedia ranchera es apuntar a dos de los hitos del cine clásico mexicano; un cine que se consolidó como un espacio indiscutible de modernización. El primero logró convertirse en una estrella que reinaría en las pantallas, desde los años treinta hasta finales de los setenta, haciendo posible que su personaje conectara con algún sector del público nacional e hispanoparlante en cada etapa de su carrera. Y la comedia ranchera, que no sobreviviría al declive de la industria mexicana a mediados de los cincuenta, no obstante lograría que sus personajes propios, los charros / machos, se convirtieran en el emblema del nacionalismo mexicano durante el siglo XX.

El origen de este triunfo está en la llamada «época de oro del cine mexicano»². Durante la década de los cuarenta, ayudado por las especiales condiciones de la ayuda estadounidense debida a la Segunda Guerra Mundial, pero también por el momento de consolidación de una cultura fundacional del nuevo Estado posrevolucionario, el cine mexicano se convertiría en el foro palpable de un espacio cultural llamado a fortalecer una determinada lectura de las tradiciones nacionales. Este proceso es similar al de muchos otros países occidentales o del entonces presente poscolonial, donde se estaban negociando identidades respecto a la incipiente modernización aupada por el capitalismo. En México, el éxito de este experimento permitió que durante la década de los cuarenta se activara un sistema de producción basado en diversos géneros³ que dialogaban con el modelo formal de Hollywood desde las instancias derivadas de los elementos propios de la cultura nacional mexicana. Este éxito en la producción de un imaginario propio llegaría, paradójicamente, a culminar una expansión absoluta que invadiría las pantallas de toda América latina y España, en una incomparable marcha de hegemonía de los mercados cinematográficos hispanohablantes.

En la segunda mitad de la década de los treinta, el primer hallazgo del modelo de producción pre-industrial será un género cinematográfico aparentemente local que se instalará como un funcional cruce entre las tradiciones musicales y la iconografía rural, con una lectura nostálgica de la estructura

[2] El término «época de oro» es un concepto controvertido cuya operatividad establece una distinción entre la academia mexicana, renuente a considerar su verdadero carácter industrial, y la de mexicanistas internacionales, que acuden a él para entender su potencia cultural, institucional e internacional, que facilita heurísticamente su estudio. Las dos mejores fuentes para entenderlo de una manera compleja son las páginas dedicadas a su definición en el libro de Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)* (México, El Colegio de México, 2008), pp. 43-63, y Seth Fein, «Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema», en Gilbert Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov (eds.), *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico since 1940* (Durham y Londres, Duke University Press, 2001), pp. 159-198.

[3] Un listado rápido podría incluir el melodrama campirano, el de arrabal, la comedia ranchera, el musical urbano, la comedia burguesa, la película de nostalgia porfiriana, el drama revolucionario, el costumbrismo de vecindad y, más tarde, las adaptaciones literarias de clásicos, las películas de rumberas, el *thriller* policiaco, el psicológico, la comedia paródica, el cine musical hispano-mexicano...

abstracta de su orden social y cultural como era la arcadia hacendataria y ranchera. La comedia ranchera⁴ significará la primera deducción de la incorporación de modelos de consumo espectacular previo, de la música y el teatro popular capitalino, a las necesidades narrativas del cine. Desde sus primeras instancias, deducidas de la película fundacional *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), el género irá evolucionando pautado por la estelarización de sus principales actores-cantantes protagonistas. También tendrá sus correspondientes contrapuntos en lecturas provenientes de directores cuya autoría acudía a otras fuentes —visiblemente, la literatura decimonónica o el drama revolucionario—, o por las versiones paródicas que comienzan a realizar los cómicos, otro elemento providencial que viene a incorporarse a los modelos cinematográficos, también provenientes de otros ámbitos previos —lógicamente; el teatro popular político, la carpa, la revista y la radio—. La intermedialidad de la producción cinematográfica es una de las características más nutritivas y sugerentes para entender la operatividad de la producción cultural nacional en este momento.

De entre los cómicos que proceden de este entorno pre-industrial destaca, sin igual, Mario Moreno 'Cantinflas'. Al igual que la comedia ranchera, su estrella generará un discurso narrativo propio creado en torno a su figura: el pelado de la capital mexicana, pícaro, crítico, popular. Su personaje se incorporará al ambiente necesariamente burgués del cine industrial para dinamitar sus elementos más congruentes con una mirada de clase desposeída que, obviamente, también terminará sucumbiendo a la maquinaria capitalista de normalización y mediación en la representación de los conflictos sociales. Como se ha indicado, la *persona* de Cantinflas tiene una enorme perdurabilidad en la historia del cine mexicano y su trayectoria siguió su curso durante más de cuatro décadas en las que fue reinterpretando su personaje para acomodarlo al cambio de los tiempos. Su última película es *El barrendero* (Miguel M. Delgado, 1981) que cierra su haber de cuarenta y nueve películas realizadas desde 1936, incluidos los cortometrajes.

La idea que sustenta este artículo es realizar un análisis de la composición de esta *persona* cinematográfica dentro de la estabilización del modelo narrativo y especular de la época de oro del cine mexicano. A través del estudio de su configuración como estrella, se especificarán los elementos que hacen especial su imagen, cuya identidad particular logra un éxito inaudito durante su etapa como actor escénico. Para ello, se considerará cómo se construye su personaje y cuáles son sus referencias para ubicarlo dentro del contexto teatral y especular en el que surge, junto a muchos otros profesionales de rasgos parecidos que no logran tener ese éxito.

En segundo lugar, se atenderá a cómo Cantinflas se incorpora, como personaje conocido del ámbito popular, a la incipiente industria de cine. Atender a sus inicios, y a cómo la industria lo incorpora al modelo narrativo y temático hegemónico ranchero, permitirá atender al lugar que se da al personaje tipificado que ya posee y cómo destaca en un *locus* que le es totalmente ajeno. Se trata de la muy singular película *¡Así es mi tierra!* (1937), una propuesta bas-

[4] Para una aproximación extensa al género, Marina Díaz López, *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1955)*, tesis doctoral. Disponible en: <<https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/11879>>. Para una aproximación menos extensa, Jacqueline Ávila y Sergio de la Mora, «Fernando de Fuentes: Allá en el Rancho Grande», en Christian Wehr (ed.), *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente* (Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016), pp. 123-136.

tante heterodoxa como comedia ranchera que hace la productora CISA y el director de origen ruso, Arcady Boytler. Esta primera etapa de su carrera en el cine cubrirá un ciclo de seis años que termina en el éxito *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940), película fundacional para su estelarización y bisagra entre su personaje teatral y la deriva cinematográfica que tendrá después. A partir de este momento, nunca dejará de ser el único protagonista y motor narrativo de todas sus películas.

Y finalmente, se explicará cómo Cantinflas organiza su institucionalización como estrella después de la constitución de su propia productora⁵, en 1939, donde cuenta con toda la libertad para ir elaborando su capacidad estelar y narrativa. Como ejemplo del desarrollo del texto asociado a la estrella exclusiva de las películas de POSA Films, se tomará como estudio de caso *El siete machos* (Miguel M. Delgado, 1950), por seguir el diálogo que el cómico hace con el género de la comedia ranchera que, en este momento, ha sufrido varias transformaciones. En este caso de la deriva de la comedia ranchera, la película gira en torno a su identidad como personaje doble —el bandido justiciero y el criado de hacienda— evidenciando las posibilidades y desdoblamientos de su *persona* cinematográfica. Esta película cierra su segunda etapa profesional, que se había iniciado con la parodia *Ni sangre ni arena* (Alejandro Galindo, 1941)⁶.

En resumen, este recorrido en tres etapas por su evolución profesional permite detenerse en las tres líneas de conformación en las que Paul McDonald⁷ estructura la constitución de las estrellas: las estrellas como fuentes de significado, como elementos para la organización de la producción industrial, y como claves para la rentabilidad económica. Las condiciones sociales e históricas en las que aparece Cantinflas, en el panorama cultural de la capital mexicana, facilitan la generación de un personaje-tipo que se incorporará como una identidad comercial dentro de una industria cinematográfica. El desarrollo de la misma, en su devenir de veinte años (1936-1956, como época de oro) como dispositivo de producción y distribución solvente, tendrá en él una de sus constantes. Y, por su parte, Cantinflas asumirá la producción regular de películas en torno a su marca y conformará un diálogo de éxito y sin grandes perturbaciones con el público que ha refrendado su identidad como estrella, a pesar de los cambios.

Del carpero pelado al peladito de revista

Cantinflas conforma su personaje asociado a un estereotipo, formulado y refrendado antes de incurrir como estrella definitiva en el teatro de revista (donde consolida su *persona* y su éxito) y después en el cine (donde esa *persona* define a la estrella). Sus primeros pasos como actor tienen lugar en el universo de la carpa. Desde finales de la década de los veinte, rentabiliza su calidad de buen bailarín trabajando en los fines de fiesta, cuando ya había abandonado la idea de ser boxeador o torero, profesiones en las que había tratado de ini-

[5] Jeffrey M. Pilcher, *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity* (Wilmington, SR Books, 2001), pp. 68-71.

[6] En la década de los cincuenta, comenzará una última y más prolongada etapa, que no se tratará aquí.

[7] *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities* (Londres, Wallflower, 2000), pp. 5-14.

ciarse. Después de varias escaramuzas provincianas de las que consigna una huida de casa para alistarse en el ejército —siendo menor; había nacido en 1911— y una primera aproximación al mundo carpero de provincias, regresa a la capital y comienza a trabajar en distintas actividades de este espectáculo. En estos tiempos de cambio de década, ya baila charlestones y *taps* con la cara pintada de blanco y tiene sketches cómicos con otros actores y actrices de la carpa, hasta que decide irse de gira por provincias⁸.

La economía del espacio especular y social de la carpa solo se puede entender en el desarrollo de la modernización de las ciudades de principio de siglo. Dichos espacios y sus formatos, que parten de los circos carperos y los espectáculos de tandas, han ido teniendo un mayor auge desde principio de siglo desarrollándose de manera paralela a la vertebración del espacio de ocio de las ciudades a principios del siglo xx⁹. La Revolución institucionaliza estos espectáculos a los que acuden en masa, combatientes y civiles, como un espacio de crítica política que polariza la visión de los contendientes y sirve de desahogo frente a la barbarie de la guerra. Aquí consta ya, aunque existe desde antes de 1910, el personaje del pelado arrabalero, que aparece en la revista frívola y política, y que deriva por igual de la tradición picaresca y de los personajes subalternos del género chico. Su presencia se asocia con actores secundarios identificados con este tipo como Anastasio 'Tacho' Otero¹⁰, hasta que Leopoldo 'Cuatezón' Beristáin [Foto 1] lo imponga con sus propios números en la revista en la década de los veinte; el 'Cuate' interpreta en el teatro María Guerrero: «al pelado dicharachero, al rancharo ladino, al indio taimado y al lépero de arrabal, en una forma sainetesca al principio y después bajo el aspecto de revistas más o menos feéricas»¹¹. En resumen, el tipo arrabalero se encuadra entre dos instancias escénicas, el pelado y el lépero, cuyas diferencias estriban probablemente en sus aditamentos y en el matiz de sus referentes que Carlos Monsiváis resume desde su lectura crítica del horizonte interpretativo de la literatura de la burguesía:

[8] Miguel Ángel Morales, *Cantinflas. Amo de las carpas*, tomo I (México, Clío, 1996), pp. 20-21.

[9] Según De María y Campos, los primeros jacalones instalados en las barriadas periféricas que ofrecen espectáculos populares o que repiten aquellos de los teatros más céntricos son de 1922. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996), p. 292: «En estas carpas se representaban zarzuelas o revistas reducidas, o simplemente "números" de variedad, dialogados, cantados o bailados».

[10] «Otero interpretaba los tipos populares sin exagerar la nota grotesca, sin hacerlos repugnantes, sin llegar nunca a la procacidad. Sus tipos eran personajes de la vida real, vestidos de limpio y llevados a la escena a través de su temperamento multiforme». Carlos M. Ortega, *Cincuenta años de teatro frívolo en México*. Citado en De María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, p. 62.

[11] De María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, p. 79.



Foto 1: Leopoldo Beristáin caracterizado de «Indito».

[L]os léperos (los afligidos por la lepra de la pobreza y la marginalidad, los indígenas en algo urbanizados que vierten su rencor en esquinas y mercados), y [...] los pelados, los despojados de todo, los que nos observan atónitos desde las

fotografías, alojados en su ignorancia y su semidesnudez, y de cuya psicología cultural apenas nos enteramos gracias a las referencias a gustos musicales y gastronómicos y formas de vestir, aquellas que caracterizan a la grey astrosa, a la plebe, a las criaturas que habitan la ciudad sin entender su lógica destructiva, a los fantasmas de aglomeraciones y desmanes¹².

De la gira por provincias, Moreno vuelve a la capital con el personaje de pelado ya asociado a su actuación. Su imagen coincide con el personaje «Chupamirto» de Jesús Acosta, de las tiras cómicas en el periódico *El Universal*. El primer lépero de la historieta mexicana había sido el personaje de Chema, de la serie *El Malora Chacamortas*¹³, de Fernando Leal para *El País* en 1926. Sin embargo, las *Vaciladas de Chupamirto* —que se comienzan a editar en 1927 y se mantienen durante casi veintiocho años—, serán las que materialicen al pelado despojado definitivamente de sus matices de lépero¹⁴, al concebirse en un espacio periodístico, susceptible de llegar a toda la familia. El nombre de Chupamirto es, también en este momento, usado por el cómico José Muñoz Reyes¹⁵ —que también se hace llamar Pepino en otras ocasiones— y resulta imposible saber cuál de las dos encarnaciones fue la primera. Aunque Chupamirto cambia de rostro, siempre conserva la indumentaria que será la que tomará Cantinflas [Foto 2]. Esta identificación llegará al punto de que Acosta termina fijando en ésta su personaje y su Chupamirto será una extensión del personaje creado por Mario Moreno, de manera que se revierte probablemente el círculo de influencias, al nutrirse el dibujo de la estelarización del tipo creada por el actor. De hecho, Acosta terminará convirtiéndose en el dibujante oficial de POSA Films, la productora de Cantinflas, para la que hace la parte gráfica de la publicidad que aparece en los periódicos y revistas de la época, a partir de 1946¹⁶.



Foto 2: Diversas versiones del personaje de *Chupamirto*, de Jesús Acosta.

La construcción de su personaje escénico está definitivamente fijada en el referente del pícaro de

arrabal, ladronzuelo ocasional, aprovechado, hedonista, ágil, que utiliza el habla de los barrios más populares de la capital de los años treinta, donde la construcción pública de la masculinidad marginal pasa también por una performatividad del cuerpo, vinculada a la facilidad del baile, la acrobacia del

[12] Carlos Monsiváis, «Léperos y catrines, nacos y yupis», en Enrique Florescano (ed.), *Mitos mexicanos* (México, Taurus, 1995), p. 165.

[13] «Buscar el origen de este tipo urbano es perderse en los abismos de la imaginaria popular y sus representaciones. Lo cierto es que la imagen del desempleado de barriada proletaria era de dominio público desde mucho antes de que Fernando Leal creara a 'Chema'. Casi no hay ilustrador mexicano del siglo XIX que no haya trabajado el personaje, y en este siglo [XX] García Cabral, Duhart, Audiffred, De la Vega, Carlos Neve, Gómez Linares, Salvador y Álvaro Pruneda, entre muchos otros, van perfeccionando, poco a poco, el retrato». Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México, 1874-1934* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Museo Nacional de Culturas Populares / Grijalbo, 1988), p. 227.

[14] El término «lépero» parece connotar el uso de expresiones y ademanes soeces, si atendemos al *Diccionario* de la RAE, mientras que el personaje del pelado acusa su tipificación en una identidad de clase, género y raza, que hace de él un estereotipo consistente.

[15] Desgraciadamente, el blog de Miguel Ángel Morales, gran experto en los cómicos mexicanos, no tiene entrada ni imagen de este cómic que permitiera evaluar su configuración del personaje: <http://miguelangelmoraless-comicos.blogspot.com.es/>.

[16] Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México, 1874-1934*, pp. 238-239.

[17] Sin embargo, en este momento, el pelado tiene muchos otros intérpretes de carpa que acusan otras (aunque similares) representaciones, como Arturo Copel, el «Cuate Chon», Jesús Martínez «Palillo» [Foto 4], Armando Soto La Marina el «Chicote», Antonio Espino «Clavillazo», Adalberto Martínez «Resortes» y Fernando Soto «Mantequilla». Se puede decir que el personaje del pelado de los años treinta se vertebraría en el trabajo de todos ellos, muchos de los cuales pasarán al cine incorporando su forma de actuar y la huella de su identidad.

[18] Carlos Monsiváis, *Los ídolos a nado* (Barcelona, Debate, 2011), p. 102.

[19] Natalia Bieleto Bueno, «Peladito (Pelado)», en María Herrera-Sobek (ed.), *Celebrating Latino Folklore: An Encyclopedia of Cultural Traditions, tomo 3* (Santa Bárbara, Denver y Oxford, ABC-Clío, 2012), p. 896.

[20] Recordemos que los payasos augustos parten de una indumentaria asociada a la modernización contemporánea que los distingue de los carablanca, que siguen una imagen de la Commedia dell'Arte italiana; es decir, muy anterior. Ambos tipos conviven y desarrollan un número desde fines del XIX que los reúne a pesar de su iconografía asincrónica. Gómez de la Serna, en su libro sobre el circo moderno (escrito en 1917), opone los payasos augustos a los payasos excéntricos como una nueva fórmula de parejas. *El circo* (Madrid, Espasa-Calpe, 1968), pp. 40-41.

[21] La mayor parte de los autores explican su origen como los restos de un chaleco, que ubicaría al elemento en una construcción de clase distinta a la indígena rural que recientemente es urbana. Monsiváis, como trapo de cargador de mercado.

boxeo circense y a la embriaguez de la cantina. Habla, performatividad y tipificación, elementos que Cantinflas asume y que se evidencian en las fotos de la época donde aparece con la indumentaria de Chupamirto; el cigarro en una mano y una botella en la otra¹⁷:

[L]a criatura viene del dandismo de las pulquerías y del circo, con el rostro enharinado o pintado de albayalde, los pantalones cuajados de parches y siempre abajo de la cintura, la corbata vieja que reemplaza al cinturón, el gorro de picos que se ostenta como sombrero, los calzones de olanes que se exhiben a la menor provocación, los zapatos destrozados, la camiseta astrosa y el trapo (llamado por decoro «la gabardina») en el hombro izquierdo, entonces emblema del cargador de mercados. El peladito entra en escena y el público se divierte de antemano ante el símbolo de un porvenir clausurado para siempre¹⁸.

Por otro lado, el pelado también se asocia a la población indígena que llega a la ciudad y, por tanto, a sus rasgos étnicos que disparan un proceso de aculturación en dirección a la identidad mestiza. Según Bieleto Bueno: «la representación del *pelado* tiende a mostrar características asociadas a la población indígena, tales como labios gruesos, mandíbulas prominentes y un mostacho escasamente poblado que solo crece en las comisuras»¹⁹. Efectivamente, esta huella se percibirá en el bigotito ralo de Cantinflas, que como personaje carpero pintará junto a una barba bajo la cara, en el cuello [Foto 3]. De hecho, en las primeras apariciones cinematográficas, ya no lleva la pintura blanca de *clown* pero mantiene la barba natural a medio crecer, que acentúa el desaliño, pero que siempre está ausente del rostro como indicio de su reminiscencia indígena.

En resumen, esta instancia del pelado se basa en las características que lo construyen de manera distinta a los otros personajes cómicos y que anotan una elaboración de sus dos personajes de origen: el payaso augusto²⁰ y el pícaro teatral. En primer lugar, la indumentaria que, como se anotaba, alude a la pobreza que, sin embargo, quiere representar distinción gracias a determinados elementos como es la alusión y mención siempre enfática a la «gabardina» y el arrojo del personaje en protegerla²¹. La gabardina, los ademanes que tienden a demostrar exquisitez y delicadeza al comer son elementos que le



Foto 3: Mario Moreno caracterizándose de sus primeras versiones del pelado.



Foto 4: Jesús Martínez «Palillo» caracterizado de «pelado».



Foto 5: Cantinflas, caracterizado con todas las atribuciones de su lectura del «peladito».



Foto 6: Eusebio Torres Pirrín «Don Catarino» y Cantinflas en escena. © Álbum. Archivo Fotográfico.

y otro personaje antagonista se encuentran en una situación donde el segundo inquiera y regaña al personaje marginal; se compone su visión cínica respecto a la subsistencia, las relaciones, la posible elaboración de un trayecto vital como continua salida de la situación conflictiva. Esta posición de diálogo remite al payaso augusto que argumenta frente al payaso carablanca, lleno de

conectan lejanamente con el payaso augusto. Asumen su pertenencia al mismo lugar circense [Foto 5].

Complementando el perfil del augusto, otro segundo rasgo de la indumentaria lo conecta con el ejercicio de su expresión corporal que apunta, al mismo tiempo, al desahogo y a la sensualidad: los pantalones caídos que dejan ver cómo la camiseta se pierde hacia el trasero. Es un rasgo que se quiere hacer evidente especialmente cuando el personaje se lanza en sus bailes de un erotismo apuntado, indicado²². Gustavo García anota que la forma de bailar de Cantinflas sigue a la de Eusebio Torres Pirrín «Don Catarino»²³, otro pelado con un aspecto próximo al payaso augusto con reminiscencias chaplinescas que también toma su nombre de otro personaje de tira cómica, creada por Salvador Pruneda en 1922 para *El Heraldo* [Foto 6]. Además, el movimiento danzarín y rápido de estos dos pelados se percibe en los bailes, pero también en los golpes, tan propios de la forma de expresión del payaso que aluden también al boxeo y a las caídas que conforman la lógica del *slapstick*; todos ellos rasgos que se trasladarán también al cine.

Cantinflas desarrolla al personaje en los *sketches* que exhiben las situaciones en las que el pelado

[22] En la carpa «[l]o que no se puede decir, se insinúa y se expresa con las imágenes que forman los movimientos corporales. En el pueblo, lo escatológico (lo "obsceno") no es gozo secreto sino expresividad elemental. A la ira, a la charla paródica, al deseo y al regaño les hacen falta las "groserías" [...] y al no estallar en la carpa las "palabrotas" se precipita el vértigo de risas y chiflidos que acompaña al eufemismo». Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad* (México, Grijalbo, 1981), pp. 83-84.

[23] Gustavo García, «Los fantasmas de Mario Moreno» (*Nexos*, 1 de agosto de 2011). Disponible en: <<http://www.nexos.com.mx/?p=14442>>.

racionalismo y de respeto al orden. El augusto Cantinflas vive en una lógica surrealista y busca cualquier resquicio en el lenguaje o en las situaciones para hacerlo todo explotar o, como pelado, para desmontar cualquier discurso jerárquico y exponer la razón de los que no han entrado en la lógica social, ni siquiera la de clase.

En segundo lugar, como marca de interpretación del pelado como pícaro, Cantinflas parte de su posición dominante en el diálogo pertrechado tras la astucia, la agilidad y el doble sentido de su discurso. Aquí, la improvisación será la característica desarrollada en la carpa donde utiliza estos recursos frente a su interlocutor que le advierte de la norma, del peligro a ser descubierto en su error o en su trampa, o del desfallo frente a los otros. Sin embargo, más que la improvisación, será el oportuno balbuceo y la explicación de sí y de las cosas, retórica, enfática, emocional, pero vacua, los elementos estrictamente orales que se convertirán en sus señas de identidad. Al parecer, habría descubierto casualmente estos recursos ante la risa que provocó en el auditorio su discurso sinsentido en un momento en que sufrió pánico escénico²⁴. Descubre la forma más popular y cómica de evidenciar este proceso de expresión la mascarada y supuesta interlocución frente al discurso dominante del otro. Logra hacerse escuchar hablando sin decir nada:

El habla entrecortada lo distingue de los demás y lo sitúa socialmente tanto o más que su disfraz de paria urbano. Esa manera de expresarse, al borde de la afasia, remite a una pobreza y a una desposesión radical, la del mismo lenguaje. En el país de los licenciados, engolosinados con su propia retórica, Cantinflas cuestiona el fundamento mismo de la comunicación, demuestra la insalvable distancia entre los que se creen sabiendos por su mera destreza verbal y los que saben que nada tienen²⁵.

En resumen, y regresando a la ubicación de su creación en el ámbito cultural posrevolucionario, el habla popular que ejemplifica y perpetúa el mundo de la carpa recoge todos los modismos y vulgarismos que, primero, en el teatro de revista y, después, en el cine, se convertirán en mexicanismos legitimados. En el habla popular, y concretamente, en la versión de Cantinflas, será donde este versátil grupo social y humano encuentra una identidad propia. Desde los tiempos del albur revolucionario, en este momento, el uso del lenguaje se erigirá como un horizonte discursivo que acude a la ironía y al sinsentido, a la desconfianza de la autoridad, al egoísmo de la subsistencia, todo ello enunciado desde una simpática cordura que apoya, en esa búsqueda, la supervivencia anímica de estas clases desfavorecidas o de los que pueden fácilmente identificarse con ellas. En este momento aparecerá la verborrea sin sentido que le dará el nombre de «Cantinflas»: «¡Cuánto inflas!», ya sea queriendo decir que hablas dando rodeos sin decir nada, ya que estás borracho. Como actor, este postulado de habla será un rasgo que sirve para evidenciar ese desconcierto, pero también desprecio, frente al lenguaje usado por las clases dominantes y su posición de dominio del discurso, de clasismo. El cantinflismo será la respuesta desmitificadora que parece asentar una interpretación irónica de la modernización por

[24] Según recoge Miguel Ángel Morales, su conculado y compañero durante los treinta, Estanislao Schillinsky, afirma que esto sucedió mientras trabajaban en el salón Mayab (1934), aunque el cronista Pedro Granados afirma que fue antes, en el salón Rojo. Citado en *Cantinflas. Amo de las carpas*, tomo 1, p. 26.

[25] Paulo Antonio Paranaguá, «América busca su imagen», en VV. AA. *Historia general del cine*, vol. X (Madrid, Cátedra, 1996), pp. 261-262.



Foto 7: Portada del libro *Los mexicanos pintados por sí mismos* (México, 1854).

nico y fundacional de la cultura urbana en el proceso de nacionalización de la cultura popular. Cantinflas será el que termine de evidenciar ese proceso de aculturación de los elementos perturbadores de la marginalidad para incluir una anuente mirada irónica y paródica que resulta la forma en la que la burguesía, que está trabajando arduamente por la configuración de un nuevo país desde un potente Estado, puede entender su función relativizadora del discurso y dominarla:

A Mario Moreno Cantinflas le corresponde ser el «peladito» por antonomasia, el que evapora las amenazas explícitas o subyacentes del pelado, y crea un mito sin contenido crítico, el paria verboso que observa cómo se aleja el lenguaje cada que intenta ejercerlo, que se enreda en las palabras y se tropieza con la sintaxis. El «peladito» de Cantinflas se extiende como disculpa de los cientos de miles de pelados²⁷.

Este proceso de apropiación del «pelado» como pueblo había tenido su origen en los discursos nacionalistas y racistas del porfirismo y llega a la normalización interesada del Estado posrevolucionario. Sirve de etnotipo en los álbumes de «tipos» del XIX; [Fotos 7 y 8] es elemento risible y paródico en el teatro popular y luego en la iconografía gráfica de la prensa; pero está activado para y por los mismos actores que pertenecen a un sector que sigue estando fuera de la cultura dominante, a pesar de la Revolución²⁸. En ese proceso de naturalización condescendiente que va del pelado al peladito, el estereotipo ingresa, reinterpretado, en las narraciones de la nación.

De hecho, el vigor del estereotipo para evidenciar la marca social llega

parte de aquellas clases que han de encontrar su hueco y su ruta para conseguir la mejora de sus condiciones de vida²⁶.

En estos momentos finales de la participación activa de Cantinflas en el mundo cirquero de las carpas —antes de entrar a ser una estrella del teatro de revista—, se obra la definitiva conversión del «pelado» marginal y amenazante del orden urbano y contemporáneo, al «peladito» que obtiene una mirada paternalista por parte de esas clases medias al mando de la supuesta transformación social. En este tránsito, se lleva a cabo un proceso de apaciguamiento de su identidad, de donde se extrae el contenido icó-

[26] «“Hay momentos en la vida que son verdaderamente momentáneos”, aseguró en algún momento Mario Moreno, Cantinflas. La frase, todavía vigente, como era de esperarse, nos lleva a los años treinta, al circuito lingüístico en donde una comunidad pobre, aún dominada por el analfabetismo, vislumbra la modernidad, o como se le llame a la gana de hacer lo que padres y abuelos no soñaron, entre tradiciones que, al no conservarse íntegramente, tienden a desaparecer». Carlos Monsiváis, «“Ahí está el detalle”: el habla y el cine de México». Sesión plenaria del Congreso Internacional de la Lengua (México, Zacatecas, 1997). Disponible en: <<http://congresosdelengua.es/zacatecas/plenarias/cine/monsisvais.htm>>.

[27] Carlos Monsiváis, «Léperos y catrines, nacos y yupis», pp. 169-170.

[28] «Al carecer de visibilidad social, de nombre conocido, de las relaciones que otorgan solvencia psicológica, el pelado existe como diversión de los otros, amenaza anónima, demostración de lo que nos falta para adquirir el tinte civilizado, población flotante de los servicios, pintoresquismo que ratifica las ventajas del progreso. El pelado le permite al catrín y demás personas decentes cerciorarse de sus ventajas morales». Carlos Monsiváis, «Léperos y catrines, nacos y yupis», pp. 168-169.



Foto 8: Grabado de «El criado», de *Los mexicanos pintados por sí mismos*.

[29] Dice Ramos: «En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos los lados, y su actitud ante ella es de negro resentimiento. Es un ser de naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso, porque estalla al roce más leve. Sus explosiones son verbales, y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo». Citado en Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, p. 89. Su mirada relativizada por su conciencia de clase y asolada por el racismo será contestada con el tiempo con otros dos libros, también cruciales para ahondar en los elementos identitarios del carácter mexicano: *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, y *La jaula de la melancolía* (1996), de Roger Bartra.

hasta el debate intelectual que enunciará Samuel Ramos en su libro *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), donde analiza con mimbres psico-antropológicos el sentimiento de inferioridad que sojuzga a los mexicanos, ejemplificados, ya sin ninguna duda de su patente de nacionalidad, por el pelado²⁹. Sin embargo, el tránsito propiciado por los actores desde las enunciaciones —probablemente pavorosas— de las carpas de los años veinte hasta la conversión del pelado en un *clown* de la organización del teatro popular contemporáneo, provee de una serie de lecturas que, efectivamente, atesoran la necesidad de dominio de la clase media, pero también incorporan una mentalidad que rompe con el racionalismo de su lenguaje y de su forma de entender el mundo. El peladito no oculta su origen pero enseña sus marcas sin pudor, sin dar lugar a la condescendencia y activando el relativismo de la posible mentalidad burguesa. La facultad de Cantinflas para encarnar un cambio, al deconstruir definitivamente el discurso naturalizando y haciendo muy blancas sus formas, no impedirá que sus primeras incursiones en el cine todavía mantengan todo el rigor de la parodia de las costumbres y de la sátira del orden social, que irrumpe como una bomba en las formas de comedia narrativa que procura buscar este cine llamado a ser clásico.

El peladito dispuesto a quedarse

El periplo por las carpas de la capital permite a Cantinflas realizar un recorrido exhaustivo de las posibilidades de su personaje en este medio: actúa en la Sotelo de Azcapotzalco, la Capicul de Tacuba, la Ofelia, la Roseta, la Valentina, la Novel, el salón Mayab... En el salón Valentina compone su primera pareja profesional estable con Estanislao Schillinsky, un actor de origen lituano con el que desarrolla sus primeros *sketches* ya con su propia versión del pelado. Algunos de ellos pasarán a la revista y de ellos hay una buena prueba en sus primeras incursiones cinematográficas; concretamente en los cortometrajes *Cantinflas boxeador* (Fernando A. Rivero, 1940) [Foto 9] y *Cantinflas y su prima* (Carlos Toussaint, 1940) [Foto 10]. Schillinsky asume el rol



Foto 9: Cantinflas boxeador. © Álbum. Archivo Fotográfico.



Foto 10: Cantinflas y Schillinsky en *Cantinflas y su prima* (Carlos Toussaint, 1940).

del actor-payaso carablanca: siempre bien vestido, elegante, claro, resolutivo frente a Cantinflas que, por su parte, aparece vestido con su aire arrabalero evidente. Mientras, la carta de naturaleza de Cantinflas estará en su trabajo, que ya no necesita un libretista o una escenografía; solo un compañero que le sirva de pie:

El extraño y desconcertante cómico llenaba la escena, y también todas las localidades, con su sola presencia, y los autores no tuvieron ya más preocupación de escribir «algo» para Cantinflas, que lo mismo podía ser una revista con débil argumento, que un cuadro, que un sketch, una escena o, simplemente, un monólogo y, en ocasiones, hasta un chiste. Fuera lo que fuera, dicho por Cantinflas bastaba para justificar la obra o en último término el título de ella³⁰.

En este periodo cambia su nombre original de «Cantinfilitas» a «Cantinflas»; en la evolución de estas voces está la prueba de su mayor solvencia y de la madurez de su protagonismo. A principios de 1936, el propietario del Mayab, el ruso José Furstemberg, se propone lanzarlo al estrellato motivado por el éxito que demuestran los coches que rodean la carpa cada noche, de los que bajan espectadores que no pertenecen al entorno popular. Remoja el teatro Garibaldi, cerrado por aquel entonces, para llamarlo Folies Bergère. Será la entrada de Cantinflas en la esfera del teatro de revista y su presentación para el público más amplio que lo refrendará definitivamente.

Un repaso al primer repertorio del Folies da cuenta de la importancia que tiene como estrella para ir derivando narrativas en torno a su personaje. Comparte cartel con el actor-cómico Manuel Medel [Foto 11], que tiene también su propio espacio escénico; entre los dos se desatará una competencia en la que Schillinsky se quedará a un lado, aunque seguirá ayudando, como en los tiempos del salón Valentina, a componer narrativamente sus números. A las primeras obras más tentativas, sigue el programa del domingo *La hora íntima de Cantinflas*, parodia de la serie radiofónica de Agustín Lara. Después se combinarían *Medelerías*, *Medel transformista*, *Cantinfoilis*, *Los amores de Cantinflas*, *El gran detalle* y *El heroico Cantinflas* para terminar con *Medel Folies*³¹. El éxito en el teatro fue total y la prensa especializada ya lo consigna como la revelación del año, frente a otros cómicos que también tienen sus compañías y espacios reconocidos como Joaquín Pardavé o «Don Catarino», que actúan en el teatro Apolo.

De este espacio surge la propuesta para su primera presentación en el cine

[30] Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, pp. 381-382.

[31] Miguel Ángel Morales, *Cantinflas. Amo de las carpas*, tomo I, p. 32.

[32] Precisamente, Don Catarino, en la escena en la sala de fiestas con su pareja —una mujer mayor de la que conseguirá dinero y afecto—, bailará un tango donde se detecta el estilo muy reconocible después en los bailes habituales de Cantinflas.



Foto 11: Cantinflas y Medel en *Águila o sol*.

Foto 12: Cartel de *No te engañes corazón*. © Archivo Luis Benejam.



en un papel pequeño frente a Don Catarino³², ambos como cómicos puntuales en la trama de *No te engañes corazón* (Miguel Contreras Torres, 1936) [Foto 12]. Aquí, su indumentaria es de payaso hobo³³, aunque también encarna al estereotipo del catrín de pueblo que llega a la capital, pierde todo y no puede regresar. Después, sin dejar de actuar en el Follies y en el Salón México, es contratado por Compañía Internacional S. A. (CISA). El productor Felipe Mier planifica tres películas que delatan la operación comercial de utilizar a las estrellas populares del teatro pero haciendo películas que siguieran los modelos cinematográficos

contemporáneos. No es otra que la idea de la nueva esfera de producción nacional, en la que se utilizan los mejores recursos de la alta cultura para hacer cine popular y donde, en este caso, se incorpora a la pareja Cantinflas-Medel como elementos cómicos. Se trata de *¡Así es mi tierra!* y *Águila o sol*, dirigidas por Arcady Boytler en 1937, y *El signo de la muerte*, por Chano Urueta en 1939. Estas películas contarán con guionistas que proceden del mundo periodístico e intelectual y del teatro. Pero, con igual importancia, se incluye a músicos que están a cargo de la popularización de la música vernácula en la capital, una vertiente de los *media* que acompañará y nutrirá al cine con un componente de enorme importancia para entender la difusión de la cultura popular y su proceso de modernización al adaptarse al nuevo mundo mediático. Este elemento es crucial para ubicar a los profesionales que intervienen en *¡Así es mi tierra!* y el sentido de estas producciones.

Por tanto, Cantinflas se incorpora como estrella a esta película como parte de la operación habitual de generar un hipertexto publicitario con elementos procedentes de otros medios de ocio, en un momento en el que el cine no es todavía su esfera dominante. Que una de las tres películas de partida fuera de ambiente campirano parecía la apuesta segura en el esquema de producción, pues aseguraba la confirmación del público ávido de universo campirano, después del éxito de la película de De Fuentes. *¡Así es mi tierra!* tomaba de *Allá en el Rancho Grande* ciertos elementos semánticos que se estaban ensayando en la conformación del modelo; sobre todo, el melodrama amoroso y una larga escena con una fiesta ranchera con mariachis. Sin embargo, sorprende cómo sobresale el protagonismo de la confrontación de los dos cómicos, propia del número carpero y revistero, que no son otros que Cantinflas y Medel. Algo que no parece extraño si se tiene en cuenta el conocimiento que tenía Boytler de los elementos especulares del circo y de sus posibilidades de fragmentación y multiplicidad para un cine musical que toma como modelo esta diseminación narrativa en distintos números —incluidos los espacios dramáticos—.

[33] Carmelo Esterrich y Ángel M. Santiago-Reyes, «De la carpa a la pantalla: las máscaras de Cantinflas», (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 31, febrero de 1999), p. 50.

La combinación del argumento del escritor cosmopolita Enrique Uthoff³⁴ y la fuerte carga musical de Ignacio Fernández Esperón «Tata Nacho»³⁵ conducen la historia que hoy desvela los puntos de cine musical campirano de transición, que combinaba la idea estructural de la revista pero, iconográficamente, resultaba devota de su imaginario ranchero y su pulsión melodramática.

La presencia en el *locus* ranchero de Cantinflas (como el campesino Tejón) y Medel (como el revolucionario Procopio) deja al descubierto su pretensión de poner en juego la popularidad de la revista y sus tipos. Su incorporación a la película tampoco eludía el carácter enfático de conectarlos con el nacionalismo que desprendía este género musical, al ser los que más propiamente encarnaban al pueblo por la naturaleza icónica de sus personajes y que, como había sucedido en la película fundacional, estaban fuera del discurso principal dedicado al enfrentamiento entre el hacendado y el caporal. Sin embargo, su posición está lejos de ser de adláteres en un pretendido relato cinematográfico melodramático convencional. Muy al contrario, sin menoscabar el retrato del general (Antonio R. Frausto) que regresa a su pueblo y quiere volver al «hogar» (cultivar la tierra, disfrutar de su paz, casarse con la chica guapa [Mercedes Soler] que quiere a otro [Juan José Martínez Casado]), su presencia apuntará al modelo de referencia formal de números que, cómicos y musicales, interrumpirán el relato. El problema de la afirmación de la masculinidad, que se comenzaba a adivinar como tema de referencia para configurar el género a través del protagonismo masculino y sus dotes canoras —además de ser rehén del romance y el enfrentamiento entre «machos»—, se reinterpreta para ubicarse en la confrontación de los cómicos, fomentada a través de enfrentamientos verbales y físicos que transforman la violencia y la pendencia en juego de alburas y trances de *slapstick*. Esta estructura extraña ya fue percibida en su recepción crítica contemporánea:

Sucede que en lo que en toda obra normal debería ser la base de sustentación, pasa en este film a un plano sin importancia. Me refiero al argumento que tal y como está expuesto no solo carece de originalidad, sino que está relegado —acaso por ello mismo— a un segundo término. El director parece interesarse más en los efectos particulares del diálogo que en las líneas generales del argumento; en la interpretación de los actores cómicos más que en la de los actores serios que son los que, de acuerdo con el tema de la película deberían llevar la parte más formal de la acción. Se logra con esto que, si nos atenemos a la idea general del argumento, un personaje que debería ser de segundo término, pasa a ocupar el primero. No es otra la situación del actor Cantinflas que, en compañía del actor Medel, deberían formar la pareja de graciosos de la obra. La actuación de Cantinflas es de tal importancia y en manos de Boytler alcanza tal fuerza y naturalidad que se convierte en el núcleo de la obra [...]. Hay, pues en *¡Así es mi tierra!*, lo que pudiéramos llamar una hipertrofia del detalle a costa del conjunto³⁶.

Según parece enunciar Boytler, los dos cómicos son los necesarios mediadores para los espectadores contemporáneos de la lectura de ese espacio abstracto que es la hacienda. Como se apuntaba, aparecen como miembros del

[34] Uthoff había residido en La Habana después de la caída de Francisco Madero, y después en España hasta el inicio de la Guerra Civil española, momento en el que regresa a México. Pertenece a los escritores formados a principios de siglo que combinan su trabajo como periodistas y personas vinculadas al mundo teatral como autores y como ocasionales actores. Participa asiduamente en el cine mexicano de los años treinta y cuarenta como argumentista, y después regresa al periodismo y al teatro. Disponible en: <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/U/UTHOFF_enrique/biografia.html>.

[35] La música de la película encerraba un sentido homenaje al afamado músico. La canción que le da título reúne toda la relación nostálgica con la tierra, que adquiere rasgos animistas que se vinculan con sus gentes. Su pervivencia en el imaginario contemporáneo en aquellos momentos haría que se convirtiera en el nombre de un programa radiofónico dirigido por el propio Esperón en la emisora radiofónica XEW a partir de 1947, diez años después del rodaje de la película.

[36] Xavier Villaurrutia, «Nota sobre *¡Así es mi tierra!*» (Hoy, 1937), recogida íntegra en Eduardo de la Vega, *Arcady-Boytler* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992), p. 166.

imaginario orden campesino de la hacienda y del revolucionario de «la bola»³⁷. Desde el primer momento se enfrentan porque dicen «no caerse bien» y porque los dos se disputan a la soldadera Chole (Margarita Cortés) que viaja con Procopio. Unidos por un insaciable hedonismo, las innumerables peleas que determinan todas sus apariciones juntos en la película perfilan el carácter cobarde de Cantinflas, afín a su personaje de peladito, frente al espíritu bravucón de Procopio (se pelean en el pajar, cuando Cantinflas espía a Procopio, después cuando Tejón interpela a Chole y terminan rompiéndole el cántaro —con el sentido simbólico de ello, que es anotado— y, por supuesto, torea juntos una becerrada y los dos salen heridos en parihuelas) [Foto 13]. Su personal conflicto público evolucionará hacia la conciliación que al final es completa, pues Tejón decide irse también a la bola. Montando una mula, a mitad de camino entre los hombres a caballo que van delante y las soldaderas caminando detrás, el animal para. Procopio va a ver qué le sucede a su eterno rival y le ayuda a atar mejor los correajes. Tejón se anima a pedirle que hagan las paces ante la posibilidad de morir en la contienda, y le propone que, dado que igual que son cuates, pues que compartan a Chole. El plano final los presenta cabalgando el uno al lado del otro, mientras se van pasando la botella de tequila, el lazo de unión de camaradería y otro emblema de nacionalidad.



Foto 13: ¡Así es mi tierra! © Álbum. Archivo Fotográfico.

Más allá de la composición del lugar de trasposición entre Medel

y Cantinflas al universo ranchero que ensaya Boytler, merece la pena detenerse en cómo compone el segundo su personaje y traslada los elementos de su *persona* escénica. Para comenzar, el personaje de Tejón no parece un peón de la hacienda. Viste con un blusón amplio y un sombrerito de paja que recuerda a la indumentaria veracruzana o yucateca. Esta forma de presentarse también le distingue de los campesinos (el mismo general tiene una escena en la que está sembrando como un peón más, ataviado como un ranchero) y de los charritos que cantan y bailan en la fiesta. Tejón parece el sirviente de hacienda, otro mediador, que se siente más cercano al mundo que hay fuera de ella y se presenta como un hombre mundano (en la fiesta, cuenta una serie de chistes a otros charritos que se arremolinan frente a él, y que se inicia explicando que son cosas que ha visto en sus viajes a la capital). Desde el principio, saluda al general y los busca con una simpática camaradería, que no rehúye exhibir su condición subalterna o la búsqueda de cierta complicidad condescendiente del que sabe del mundo. Nada más llegar, se abre paso entre la gente para saludarle motivando la primera *performance* de su personaje al no poder expresar lo que siente —la vertiente del cantinflismo emo-

[37] Uno de los significados coloquiales de este término indica una gran cantidad de algo. Durante la Revolución se utilizó para definir a los grupos formados por gran cantidad de gente, de hombres, mujeres y niños, que estaban en movimiento y que avanzaban en cierto desorden. De aquí proceden las expresiones, «ir en bola», ir en grupo, «hacer bola», reunirse en grupo para hacer o conseguir algo, y «armarse la bola», como comenzarse algún tumulto o desorden. Por tanto, en su expresión y aparición en los distintos contextos artísticos y mediáticos debe tomarse siempre como un lugar metafórico que alude a la Revolución como movimiento popular.

tivo—. Después, le lleva serenata, pero termina cantando él una canción muy cómica y desafinada que hace a este salir al balcón irritado para luego sentir cariño ante las palabras de Tejón [Foto 14]. Se queda dormido durante la borrachera mientras los otros «aguantan» y busca al licenciado que acompaña al general, para aprender de él pero también para reírse de su egolatría (cuando intenta hacer manitas con la chica sentada entre ambos en la comida de la fiesta o en el fragmento en el que escuchan a la gente del pueblo cosechar y cantar la can-



Foto 14: ¡Así es mi tierra!
© Álbum. Archivo Fotográfico.

ción que da título a la película). Cantinflas no representa al peladito pero mantiene varias de sus constantes: pone en escena la diferencia de clases desde una posición superior que le da el cinismo y asume su condición subalterna que trata de defenderse de posibles situaciones que pongan al descubierto su vulnerabilidad o la ejecución de su picardía. El resultado es que la mayor parte de sus compañeros en cada una de sus escenas tienen una reacción protectora —incluido el soldado Procopio / Medel— que obra la mirada paternalista que activa el cine cuando se trata de recuperar la huella de su personaje teatral que, como indicamos, ya no es de pelado, sino de peladito.

Las otras dos películas de CISA siguen este mismo esquema y recrean distintos *loci* que ensaya el cine nacional, pero sirviendo a su personaje cómico y subalterno de las tramas. Muy especialmente, *Aguila o sol*, donde no solo representa a un peladito en escena como Cantinflas, sino que también representa al pobre cómico que lo interpreta; alguien muy próximo al verdadero Mario Moreno. Por tanto, en esta película resulta el mayor tributo a su vida teatral, y la actuación casi concebida «en directo» de Medel y Cantinflas permite vislumbrar cómo debían ser estos números. En segundo lugar, *El signo de la muerte* transita por el mundo de indigenismo azteca como trasfondo de una película policiaca protagonizada por periodistas. En estas dos películas, la presencia de sus rasgos teatrales es enorme e incluye su caracterización próxima a los personajes, en la primera, de una manera realista, y en la segunda, con varios paréntesis donde hacen todo tipo de chistes verbales y donde también encarnan al emperador Maximiliano y a Carlota en una divertida parodia. Medel hace de un *hobo* sordo y tontorrón, cuya indumentaria recuerda mucho a Chaplin. Cantinflas, de nuevo, es un criado. En ambas películas se travisten, insinúan ambigüedad sexual, bailan, sufren caídas y descabros próximos al *slapstick*. Se exhibe toda una representación de los modos de carpa y revista que se eliminarán en el cine que hagan a partir de entonces.

[38] Esta película es su mayor clásico como peladito, paradójicamente su primera película como protagonista, donde incluye todos los elementos que ya conforman su estrella y que, además del encuentro con el marido burlado (que en el corto interpretaba Schillinsky y en el largometraje hizo Joaquín Pardavé) se cierra con la escena del juicio, paradigma del cantinflismo que termina contagiando a todas las figuras de autoridad —y no hay mayor autoridad que un tribunal— de su forma de expresión y sinsentido. <https://www.youtube.com/watch?v=PBLZV9npdac> (26/3/2016).

[39] Santiago Reachí, *La Revolución, Cantinflas y Jolopo* (México, Edamex, 1982), pp. 157-161.

Ha nacido una estrella

El mismo año en el que hace la última película con CISA, el publicista Santiago Reachí le contrata para hacer una serie de cortometrajes comerciales, donde represente al peladito de teatro, ya irremediabilmente identificado con Cantinflas. Filma *Siempre listo en las tinieblas* (publicidad de las linternas Everyday), *Jengibre contra dinamita* (de Canada Dry) y *Cantinflas boxeador* en 1939; así como *Cantinflas ruletero* (para General Motors) y *Cantinflas y su prima* en 1940. Los cortos se basan en argumentos de Schillinsky, que también aparece en alguno de ellos, y permiten a Cantinflas exhibir su personaje sin ningún acomodo a otras narrativas. Quizás en estos cortos se exhiba menos el cantinflismo verbal pero, desde luego, sí el desparpajo, la cobardía, el ánimo simbólico de pendencia cuando se le ataca, el cinismo, la mofa del otro a través del malentendido y del doble sentido y la predisposición al juego erótico; todos, rasgos que habían caracterizado su versión del peladito de revista. *Cantinflas boxeador* y *Cantinflas y su prima* proceden de números que ya habían hecho en el teatro; de este segundo nacerá *Ahí está el detalle* (1940) [Foto 15], la película que le consagra definitivamente como estrella de cine, cuya trama está también tamizada por el conocimiento de la comedia de enredo de su director Juan Bustillo Oro³⁸.

El inusitado éxito de los primeros cortos convencerá a Reachí de contratarle en exclusiva, ya que los exhibidores se los piden en lugar de tener que pagar por su proyección para publicitar los productos. La incorporación de los Estados Unidos a la Guerra Mundial y la caída de sus cuentas con los clientes norteamericanos le convencerán de convertir su empresa de publicidad

en una productora utilizando el departamento cinematográfico de la misma que había creado, precisamente, por esta idea de incluir a Cantinflas en sus anuncios comerciales³⁹. El contrato en exclusiva se convierte en la configuración de la empresa que tiene como socio al propio Moreno, y al que ya entonces es uno de sus asesores, el distribuidor de origen ruso, Jacques Gelman, que precisamente con Cantinflas también inicia su carrera como productor. Nace POSA Films, compañía con la que realizará todas las películas a lo largo de su prolongada carrera.

Esta segunda etapa corresponde a la incorporación del propio campo semántico elaborado en torno a Cantinflas, que se había puesto de manifiesto de manera rotunda con *Ahí está el detalle* donde, inadvertidamente, todo el enredo había culminado en el protagonismo creciente del polizón de barriada en el entorno burgués. La productora se plantea seguir una línea de elaboración de un género que surgiera de la combinación de la potencia narrativa y la popularidad del peladito Cantinflas en diálogo con los géneros convencionales, que es tanto como decir

que se asume su posición de generar obras que aseguraran la inclusión del elemento clave para la producción y la rentabilidad por la expectativa del

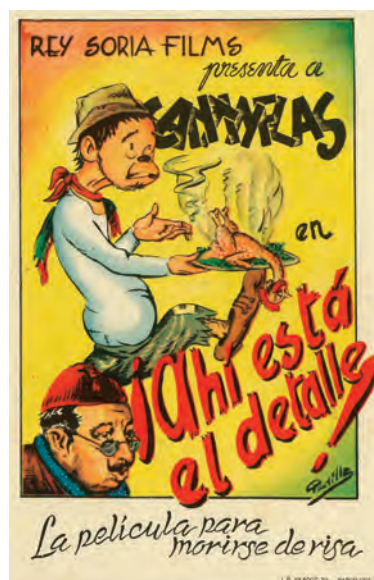


Foto 15: *Ahí está el detalle*.
© Archivo Lluís Benejam.

público respecto al personaje. POSA responde a la industrialización del cine mexicano con la creación de un nuevo género basado en la riqueza y la otredad de este estereotipo, consolidado en el medio cinematográfico en apenas cuatro años. Para darle el formato narrativo y genérico apropiado se le incluirá en un mundo de comedia que va tomando distintas derivas: la farsa basada en ámbitos profesionales o en el entorno de personajes tipificados (*El gendarme desconocido* [1941], *Soy un prófugo* [1946], *¡A volar joven!* [1947], *El supersabio y El mago* [1948], *Puerta, joven* [1949], *El bombero atómico* [1950]), la comedia ubicada en loci reconocidos (*El circo* [1942], *Gran Hotel* [1944], *Un día con el diablo* [el ejército] [1945], *El siete machos* [1950]) y la parodia (*Ni sangre ni arena* [1941]⁴⁰, *Los tres mosqueteros* [1942], *Romeo y Julieta* [1943]). Ahora, irrumpe en el mundo de la incipiente clase profesional y en el entorno de la burguesía para romper sus convencionalismos y normas soterrando la oportunidad que la fórmula del teatro de enredo y el *vaudeville* permiten elaborar. De este modo, su intromisión en el mundo del oportunismo, de la civilidad, la contención de los deseos, el imperio de las costumbres, de la cortesía excesiva y de la presencia de las mujeres en los espacios públicos son los contextos en los que desarrollar todo su artificio como cómico. En buena parte de ellas comienza apareciendo como peladito para luego vestirse con el atuendo del *topoi*; siempre desastrosamente. Del peladito solo conserva su sentido de la vida, aunque la clase media y alta ya no serán objeto de su miedo ni de su burla; más bien al contrario, sus actos irán dirigidos a protegerles, cuidarles. Se convierte en un héroe. Así irá incorporando los distintos oficios de distintas profesiones de servicios, probablemente para dar color a cada nueva entrega de su personaje y conectar con la consolidación de la clase media-baja contemporánea. Como parte de su configuración como estrella cinematográfica única, ya ha perdido sus interlocutores cómicos, que le servían de espejo y de réplica⁴¹; todo el protagonismo le corresponde a él.

Aquí, el cantinflismo se exploya y multiplica su sentido del absurdo que esgrime como una forma de disfrazar su presencia en un mundo del que no posee los códigos pero sabe imitarlos para hacer evidente su impostura y resolver problemas. Es el momento en el que su cuerpo —que antes parecía únicamente un arma para manifestar su voluptuosidad, donde el baile desenfadado rompía con las normas del mismo con sus saltos de *clown*— concuerda con esa situación de otredad, que hace explícita en sus movimientos de brazos de muñeco de trapo, en su caminar resuelto, pomposo y, sobre todo, en todos sus gestos faciales, descubiertos gracias al primer plano, donde sus cejas inquietan, sus ojos son cariñosos, zalameros, de nuevo, pícaros, su bigotito se mueve con gestos animalescos. Durante este ciclo de películas, la conciencia de clase se hace imprescindible para devolver el sentido a lo que los géneros buscan de bueno en el sentido racionalista de la vida y en la economía de sentimientos propios de la mentalidad burguesa. Aquí se imagina un paternalismo que se formula como clave de interpretación para entender a las clases populares, a pesar de la apariencia de egoísmo y supervivencia que parece dirigir la cotidiana-

[40] Las diferencias surgidas en el rodaje con Alejandro Galindo harán que el ayudante de dirección, Miguel M. Delgado, asuma la dirección. A partir de ahí, Delgado será el director de casi la totalidad de sus cintas; solo se dejan fuera las coproducciones extranjeras. Otro profesional de su equipo será el guionista español Jaime Salvador, aunque su participación no será tan perdurable como la de Delgado. Salvador será el responsable del acomodo de la estructura convencional de relectura de los géneros al personaje de Cantinflas.

[41] *Ni sangre ni arena*, la primera película de POSA Films será la última en la que cuente con un compañero cómico; en este caso, Fernando Soto «Man-tequilla».

nidad de su personaje muchas de las veces. Sintomáticamente, su intervención en la trama termina convirtiéndose en heroica para todos, para todas las clases, regresando después, la mayor parte de las veces, al anonimato. Este sentido de la vida, incipientemente populista, es el que se impone como compartido en la comedia humanista que él reifica con la composición de su personaje en este entorno ajeno que consigue hacer suyo, porque sus intenciones y su proceder son los que finalmente el público acepta como propios y protagonistas.

Muy oportunamente, la penúltima película del ciclo, *El siete machos*⁴², es una nueva incursión en el ámbito del universo ranchero. A comienzos de la década de los cincuenta, ha modificado su entorno para seguir siendo operativo para el público contemporáneo: vive su última época de machos valentones, *crooners* y explora la camaradería basada en la misoginia y el compadrazgo. La película estaba basada en un argumento del matrimonio Alcoriza, Janet y Luis, que contaba la historia de dos gemelos idénticos que vivían dos vidas muy diferentes; uno de ellos era Margarito, el trasunto perfecto de Cantinflas, que trabajaba de criado en la hacienda de Los Sauces donde mantenía sus actividades de vago y regañón (sobre todo a las mujeres) a través de su discurso más o menos claro. Su hermano gemelo era el famoso bandido «Siete Machos», un Robin Hood que se había propuesto arruinar al dueño de dicha hacienda, don Carmelo (Miguel Ángel Ferriz), que tiempo atrás había matado a su auténtico dueño, su primo, y a su criado —el padre de los gemelos— para quedarse con la propiedad. La única hija del malogrado, Rosario (Alma Rosa Aguirre) regresaba del extranjero para desvelar una antipatía incomprensible hacia su tío, aunque su naturaleza romántica sumía inmediatamente a la joven en un amor por el misterioso bandido al que nadie conocía porque siempre cubría su rostro con un pañuelo. Lógicamente, tras varias escaramuzas, entre las que está el que el malvado ayudante de don Carmelo, Toño (Miguel Inclán), se hiciera pasar por el «Siete Machos» y se dedicará a deshacer su buena fama abusando de la gente pobre, todo se solucionará y los gemelos verán vengado a su padre en un tribunal público donde se sabe de su culpabilidad.

El siete machos plantea ya desde el título una revisión de ese espacio normalizado de masculinización al que había llegado la comedia ranchera a través de los vericuetos marcados por sus propias estrellas. Según Emilio García Riera⁴³, el título era el nombre de un perfume comercializado en la época que aludía, a buen seguro, al imaginario generado por el cine de los machos de las películas rancheras. La película optaba por acudir a dicho estereotipo a través de la identidad del bandido que encarnaba al macho pendenciero; de hecho, se hacía llamar así porque era muy macho (tiene el valor de siete machos) y se hacía acompañar por exactamente ese número de hombres. Posee todos los elementos característicos del personaje protagonista del género ranchero del momento: es valentón y dispara constantemente sobre «el Chacal», uno de sus subordinados, patoso y presto a la injusticia, como demostración de poder. Pero también posee la vertiente romántica, pues se enamora de Rosario en cuanto la ve, la cuida en la distancia y la salva de una muerte segura planeada por el malvado tío, y le lleva sere-

[42] La última sería *El mago*, rodada el mismo año pero a continuación de ésta.

nata por la noche, donde canta una de las canciones compuestas para la película por el referente musical del género, Manuel Esperón⁴⁴: «¿Qué más da?» [Foto 16]. El atuendo negro del «Siete Machos» y su siete marcado a la espalda obrarán la confusión entre ambos hermanos a lo largo de la trama, pues Margarito se viste así para conquistar a Rosario tomando prestado uno de los trajes que utiliza Toño en sus fechorías. Al final, en el juicio —otro de los *topoi* atribuidos al personaje Cantinflas— los policías no sabrán quién es el culpable, situación que permite a Margarito resolver todo —y no su hermano pendenciero— y conseguir el corazón de Guadalupe sabiendo ella el engaño y asumiendo su amor y la nueva composición del orden de la hacienda con el criado a la cabeza.

Por tanto, este juego de intercambio de disfraces permite también intercambiar los roles haciendo del criado el héroe y el triunfador frente a todos. En esto es ayudado, sin quererlo, por la pócima que toma el bandido de manos de la criada Chole (Delia Magaña), que no es correspondida por el machista y clasicista Margarito, que aspira a una mujer menos activa en su deseo y mejor posicionada socialmente. La pócima anula la arrogancia y el carácter mandón del bandido para convertirlo en un cariñoso amante que recuerda al Cantinflas juguetón. Quiere que ella se acueste con él y solo se expresa de una manera muy cómica en el que repite obsesivamente: «Yo quiero a mi Chole». Mientras tanto, Margarito ha de ir a la guarida de los bandidos para rescatar a Rosario de sus brazos amenazantes y enrolarse en un juego, muy macho, de ruleta rusa que termina por hacer de él vencedor, a pesar del miedo que ha pasado en el trance [Foto 17]. Sin duda, Margarito se ve obligado a asumir el rol de héroe sin abandonar sus cánones cobardes, que oculta tras un lenguaje que va de lo negociador a lo provocador.

En resumen, el trasunto entre uno y otro Cantinflas desposee al héroe tradicional reduciéndolo a un pelele mecánico para que su personalidad arrabalera y popular desvele todos los misterios, solucione la trama y logre superar todos los puntos insalvables para convertirse en un héroe; todo ello, consiguiendo la fórmula populista asociada a su personaje. De todos modos, el elemento más interesante de la caracterización ranchera de su personaje está en las dos comparencias que hace Margarito con sendos atuendos prestados; el de mariachi deslucido



Foto 16: *El siete machos*. © Álbum. Archivo Fotográfico.

en la fiesta de bienvenida a Rosario, donde aparece siguiendo su caracterización pelada pero con los elementos del traje charro, deslavadado y desprovisto de la elegancia natural de este tipo de traje, para después bailar según es su estilo haciendo cabriolas y saltos. Y después, al tomar el aspecto del bandido, el efecto que provoca cuando entra en la cantina donde todos reaccionan ante la presencia del héroe justi-

[43] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, tomo 5* (Guadalajara y México, Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993), p. 236. Y todavía pervive, desde 1930, si atendemos a lo que dice su página web: <<http://www.sietemachos.com/historia.html>>.

[44] Esperón es el músico hegemónico del género. Recorre un camino de síntesis si pensamos en los músicos que han ido asumiendo la responsabilidad de desarrollar la música «nacional». No es un músico folclórico como lo era Lorenzo Barcelata —intérprete y actor en *Allá en el Rancho Grande*—, y tampoco tiene una formación clásica redirigida hacia el acervo popular, como habían seguido padres de la música mexicana como «Tata Nacho», y sobre todo Manuel M. Ponce, que se vuelca en los aires nacionales. Esperón se educa y trabaja siempre en el ámbito de los medios culturales de masas, es decir, en el teatro, en la radio y, finalmente, en el cine. Su conocimiento de las potencialidades de la música regional previa le permitió usar sus intuiciones de manera que pudiera reinterpretarla para el cine, donde buena parte de la música de este periodo está reelaborada por él.



Foto 17: *El siete machos*.
© Álbum. Archivo Fotográfico.

asociada a un personaje que abandona definitivamente al pelado y se concentra en su protagonismo asociado a las profesiones y que acentúa su carácter regañón y sus sermones moralistas; ya nunca es un personaje subalterno. Como proyecto de Gelman, que ya había conseguido la distribución de sus películas con Columbia Pictures desde 1946, es la etapa en la que conseguirá su visibilidad internacional a través de sus dos películas en Hollywood, *La vuelta al mundo en 80 días* (*Around the World in 80 Days*, Michael Anderson, 1956) y *Pepe* (George Sidney, 1960), y más tardíamente rodará en España *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1973). Este periodo como protagonista de su empresa y de autoría como estrella estará marcada por una decadencia progresiva, consecuencia lógica de su envejecimiento pero, sobre todo, resultado de las transformaciones del cine popular mexicano, donde su figura ya no puede mantener la vigencia de las dos primeras décadas de su trabajo como actor y estrella.

Coda

En la introducción a *The Matter of Images. Essays on Representation*, Rychard Dyer⁴⁵ hace un interesante balance sobre los elementos cruciales para atender a la representación de los grupos sociales, según la cual las representaciones organizan nuestro acceso a los relatos. También, están incesablemente abiertas a nuevas interpretaciones, dada la complejidad de su tensión con la realidad. Sin duda, esta evidente forma de aproximación a la historia del cine, que es el estudio de la forma en la que las representaciones establecen sus códigos de funcionamiento a través de los estereotipos y luego en la construcción de las estrellas basadas en otros nuevos, permite comprender la historia cultural del siglo xx y su sentido de organización de nuestros imaginarios; ya sean de clase, de género, o de identidad racial o nacional.

La aproximación al origen y constitución del tipo que cosifica Cantinflas y su incorporación al universo cinematográfico exhiben una serie de pautas

ciero, el más macho. Él no deja de sorprenderse de ese respeto sin darse cuenta del efecto de su disfraz; curiosamente, serán las chicas de la cantina las que le vitoreen y defiendan al final cuando llegue la policía, admirando en él al «padre de los machos»: Cantinflas no deja de sorprenderse y toda la situación le hace gracia, aludiendo a cierta mirada que se solaza, casi extradiagética, la cual siempre ha tenido su personaje.

A partir de la década de los sesenta, comienza su última etapa como estrella

por las que su representación fue ajustándose al reclamo del contexto cultural y a las demandas de su estelarización. Sin duda, los códigos y las convenciones para interpretar la capacidad representativa de su personaje exigen una formulación del contexto en el que se desarrolló en cada momento y en la recepción que tuvo por parte de los distintos sectores a los que fue sensible. En este proceso, la participación del pelado en los debates sobre la conformación de la cultura nacional posrevolucionaria ayudó a que su presencia ajustara los elementos más complicados pero mantuviera una conexión con el foro de interlocutores naturales, como era el incipiente público moderno. Los diferentes significados que alumbró su personaje ayudan a comprender cómo la sociedad mexicana del momento necesitaba unos referentes de construcción de su imaginario, pero también un diálogo racional entre todos ellos, que evocaran una sociedad dispuesta a la modernización después de una espantosa guerra civil y de una asunción del cuadro global que dejaría otra guerra mundial e igualmente terrible.

En todo esto, Cantinflas, un cómico del que es difícil entender su complejidad si no se le ha visto y se ha reído con él —y, sobre todo, si no se conoce su lengua y la marca de su habla—, encarnó un ámbito de significado que sigue siendo operativo tanto para enfrentarse al racionalismo capitalista del mundo, como para la sencilla pregunta sobre cómo manejarnos como ciudadanos en el día a día. El tejido en el que su filosofía se fue vertebrando en los distintos *media* en los albores de la modernización permite atender a los lazos que se establecen entre los distintos lugares que producen representaciones para dialogar con la historia de un país, firme para construir un imaginario y para establecer un modelo de representaciones del que todavía disfrutamos hoy en día, a través de su cine.

BIBLIOGRAFÍA

- AURRECOECHEA, Juan Manuel y BARTRA, Armando, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México, 1874-1934* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Museo Nacional de Culturas Populares / Grijalbo, 1988).
- ÁVILA, Jacqueline y DE LA MORA, Sergio, «Fernando de Fuentes: Allá en el Rancho Grande», en Christian Wehr (ed.), *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente* (Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016), 123-136.
- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* (México, Grijalbo, 1996).
- BIELETTU BUENO, Natalia, «Peladito (Pelado)», en María Herrera-Sobek (ed.), *Celebrating Latino Folklore: An Encyclopedia of Cultural Traditions*, tomo 3 (Santa Bárbara, Denver y Oxford, ABC-Clío, 2012), pp. 895-897.
- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996).

[45] Richard Dyer, *The Matter of Images. Essays on Representation* (Londres, Routledge, 1993).

- DÍAZ LÓPEZ, Marina, *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1955)*, tesis doctoral. Disponible en: <<https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/11879>> (25/03/2016).
- DYER, Richard, *The Matter of Images. Essays on Representations* (Londres y Nueva York, Routledge, 1993).
- ESTERRICH, Carmelo y SANTIAGO-REYES, Ángel M., «De la carpa a la pantalla: las máscaras de Cantinflas» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 31, febrero de 1999), pp. 49-59.
- FEIN, Seth, «Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema», en Gilbert Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov (eds.), *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico since 1940* (Durham y Londres, Duke University Press, 2001), pp. 159-198.
- GARCÍA, Gustavo, «Los fantasmas de Mario Moreno» (*Nexos*, 1 de agosto de 2011). Disponible en: <<http://www.nexos.com.mx/?p=14442>> (19/03/2016).
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, tomo 5* (Guadalajara y México, Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993).
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El circo* (Madrid, Espasa-Calpe, 1968).
- GRANADOS, Pedro, *Carpas de México: leyendas, anécdotas e historia del teatro popular* (México, Editorial Universo, 1984).
- MCDONALD, Paul, *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities* (Londres, Wallflower, 2000).
- MONSIVAÍS, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad* (México, Grijalbo, 1981).
- , «Léperos y catrines, nacos y yupis», en Enrique Florescano (ed.), *Mitos mexicanos* (México, Taurus, 1995), pp. 165-172.
- , «“Ahí está el detalle”: el habla y el cine de México». Sesión plenaria del Congreso Internacional de la Lengua (México, Zacatecas, 1997). Disponible en: <<http://congresosdelalengua.es/zacatecas/plenarias/cine/monsivais.htm>> (27/03/2016).
- , *Los ídolos a nado* (Barcelona, Debate, 2011).
- MORALES, Miguel Ángel, *Cantinflas. Amo de las carpas* (México, Clío, 1996).
- ORTEGA, Carlos M., *Cincuenta años de teatro frívolo en México* (México, s. d., 1950).
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, «América busca su imagen», en VV. AA. *Historia general del cine, tomo X* (Madrid, Cátedra, 1996), pp. 207-383.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad* (México, Cuadernos Americanos, 1950).
- PILCHER, Jeffrey M., *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity* (Wilmington, SR Books, 2001).
- REACHI, Santiago, *La Revolución, Cantinflas y Jolopo* (México, Edamex, 1982).
- TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)* (México, El Colegio de México, 2008).
- VILLARRUTIA, Xavier, «¡Así es mi tierra!» (*Hoy*, 1937), en Eduardo de la Vega, *Arcady-Boytlér* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992), p. 166.

Fuentes electrónicas

- <<http://miguelangelmoralex-comicos.blogspot.com.es/>> (27/03/2016).
- <<http://escritores.cinemexicano.unam.mx>> (23/03/2016).
- <<http://www.sietemachos.com/historia.html>> (07/04/2016).

LA VIOLENCIA DEL RACISMO
EN UNA HERMOSA HISTORIA DE AMOR

con *Geraldine CHAPLIN*



Cine BOLIVIANO

Produccion Grupo UKANAU Dirigida por JORGE SANJINES

CINE SAGRADO CORAZON

ESTRENO

19 de OCTUBRE

